

Fazer e estudar teatro em Portugal: Constrangimentos e oportunidades

Maria João Brilhante¹

Universidade de Lisboa

Resumo: Mudanças estéticas, económicas e científicas têm configurado modos de fazer e de estudar teatro, não apenas em Portugal. Este texto pretende identificar e compreender actuais constrangimentos e oportunidades, contribuindo desta forma para escolhas que possam influir na aparente “ordem das coisas”. Conhecer ajuda a criar, a inovar e a defender caminhos num território que tende à padronização das formas artísticas.

Palavras-chave: Estudos teatrais, Prática como Pesquisa, Teatro português, Tecnologia.

Abstract: Aesthetic, economic and scientific changes have figured modalities of doing and studying theatre, not only in Portugal. This text wants to identify and understand actual constraints and opportunities, contributing to make choices that may influence the apparent “order of things”. To know helps us to create, to innovate and to sustain the existence of roads in a territory which tend to the patronizing of artistic forms.

Keywords: Theatre studies/ Practice as research/ Portuguese Theatre/ Technology

¹ Docente e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O título deste texto, que pretende lançar pistas para um diagnóstico da actual situação no campo teatral português, espelha o sentimento generalizado, mas também fundamentado, de quem estuda e de quem faz teatro sobre as dificuldades crescentes vividas pelos diversos agentes a par das oportunidades que as transformações tecnológicas e artísticas permitem. Como abordar a questão? Proponho três vias: 1) procurando perceber continuidades e rupturas; 2) multiplicando pontos de vista; 3) cruzando informação.

No primeiro caso, ainda que seja inviável traçar o percurso anterior a 1974 e à revolução de Abril neste breve ensaio, importa compreender as principais características não exclusivamente artísticas, mas também socio-económicas e políticas da prática teatral nesse período e comparar com as actuais. No segundo caso convém fazer apelo a diversas disciplinas tais como a economia, a sociologia, a história, a ciência política, o direito, entre outras, para construir um objecto de estudo mais complexo do que aquele que a história do teatro tem revelado (a gestão da actividade, o(s) lugar(es) do teatro na sociedade, a relação com o estado regulação e direitos do trabalho etc.). E em terceiro lugar, há que desenterrar documentação espalhada e mal identificada, fazer falar a memória, acompanhar o trabalho de quem faz teatro e produzir a partir daí informação relevante.

Fazer e estudar teatro existiram em campos opostos até, pelo menos, há duas décadas. Mas a circulação entre os dois tem-se acentuado e existe um novo paradigma dentro das universidades e entre os artistas e criadores, em estruturas de produção menos convencionais, em organismos públicos mais abertos à inovação e ao saber. Veja-se o tratamento da documentação e sua difusão, a criação de bases de dados nas universidades e em alguns teatros nacionais, as intersecções entre artistas e investigadores (p.ex. LAB-AND e Fabrique du Spectacle de Rennes). As tecnologias ajudaram a pôr em contacto e a disseminar informação, a recolher dados e a estimular o surgimento de novas perspectivas de abordagem temática e conceptual dos que estudam e/ou fazem teatro. A prática como investigação faz o seu caminho, lentamente e com algumas indecisões e confusões e, por outro lado, a investigação inserida nos lugares de criação já começa a ser concretizada se bem que com alguma resistência dos criadores, menos disponíveis para partilhar o processo criativo.

Estudar teatro

Estudar teatro já não pode voltar a ser estudar exclusivamente o texto dramático, as peças que entram para o tesouro da literatura. E também não pode ficar pelo estudo do espectáculo (análise crítica, centrada na encenação e nas opções estéticas dos artistas). Queremos saber mais acerca dos processos que envolvem todas as componentes do teatro: que condições foram/são reunidas para a produção do espectáculo, como se organiza o trabalho de um grupo ou companhia, critérios para a programação, abordagens às diversas linguagens artísticas, processo de ensaios, estratégias de comunicação com os etc.

Novas metodologias têm de ser desenvolvidas e testadas, nesse movimento dentro/fora que parece mais parecido com o do antropólogo do que com o do historiador ou o sociólogo. Mas os três olhares e respectivos métodos são fundamentais para o estudo do teatro, isto é, para o estudo do teatro de que somos espectadores.

Para conhecer tempos passados existem os progressos da informática, instrumento que é responsável pela recuperação em Portugal de pelo menos 50 anos de atraso no estudo do nosso teatro. O CET-Centro de Estudos de Teatro (www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet) foi pioneiro (e não só em Portugal, embora trabalhando com reduzidos meios) na pesquisa das fontes para a história do teatro e do espectáculo e no seu tratamento para livre disponibilização na internet. Primeiro centrando a pesquisa no espectáculo criando a CETBase (ww3.fl.ul.pt/CETbase/) que tem hoje dezenas de milhares de espectáculos recenseados e informação sobre todos os intervenientes (actores, técnicos, autores e reportório), sobre infraestruturas (edifícios e companhias), sobre discurso crítico, sobre financiamentos etc. Seguiu-se a recolha de fontes documentais nos principais arquivos e bibliotecas do país e do estrangeiro para a construção da base HTPonline (<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/default.htm>) que disponibiliza informação da mais diversa espécie (contratos de artistas, registos de censura, documentos legais envolvendo o negócio do espectáculo, correspondência, etc.) sobre práticas teatrais na Idade Média e nos séculos XVIII e XIX. Mas do teatro ficam também imagens e por conseguinte, na construção do puzzle que restaura imaginariamente o teatro que existiu no passado, elas desempenham o seu papel. Recolhê-las e classificá-las para serem cruzadas com as restantes fontes documentais é o objectivo da base OPSIS (opsis.fl.ul.pt). Retratos de artistas e gente do meio teatral, imagens de espectáculos, desenhos de figurinos, plantas de edifícios, esboços

cenográficos permitem perceber que imagem do teatro quis uma determinada sociedade fixar e perpetuar e qual é a ideia de teatro que aí está inscrita.

Resgatar peças de teatro de outros tempos (séculos XVI e XVII) e resolver os problemas colocados por manuscritos e edições antigas pode também contar com as novas tecnologias e contribuir desse modo para transformar totalmente a difundida ideia de que para além dos autores canonizados (Gil Vicente, António José da Silva, Almeida Garrett e poucos mais) pouco teatro se escreveu em Portugal. Neste momento, entre textos originais, traduções e adaptações é impressionante o acervo que está à disposição de quem pretende estudar e também de quem deseja respigar no nosso património teatral material para o trabalho artístico presente, como foi o caso do Teatro da Cornucópia e do seu espectáculo Lisboa famosa (portuguesa e milagrosa), criado, em 2015, a partir de textos de Gil Vicente e outros autores do século XVI que existem editados e disponibilizados no sítio do CET.

Os pesquisadores brasileiros descobriram há já algum tempo as diversas plataformas existentes na Biblioteca Nacional de Portugal, na Biblioteca da Faculdade de Letras, na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, nas bases de dados que acabei de referir do Centro de Estudos de Teatro, na Hemeroteca Digital (base de periódicos) e começaram a estudar autores, artistas, empresários, muitos deles presentes no campo teatral dos dois países sobretudo no século XIX. As oportunidades ou os caminhos já abertos para o estudo do teatro são muito estimulantes, quer venham da tecnologia e da difusão da informação que ela possibilita, quer venham dos saberes até hoje desinteressados desse campo de estudo: as referidas áreas da economia, das ciências sociais, da cultura visual, dos estudos culturais, da filosofia, da antropologia, das ciências cognitivas, das ciências jurídicas. Só dessa forma podemos reconhecer a existência não de **uma** história, mas de **histórias** do teatro para lá das fronteiras das culturas e línguas nacionais.

Constrangimentos? Um dos principais e com o qual a sociedade actual lida mal é o tempo longo da formação de pesquisadores, o reduzido número de interessados em trabalhar nesta área, o reduzido investimento nas artes e humanidades por parte dos que distribuem financiamento. O mesmo se poderia dizer, aliás, da educação artística que anda a par e legitima o estudo e a prática do teatro, ou seja, que prepara os espectadores, os artistas e os pesquisadores do presente e do futuro. A falta de investimento (bolsas, projectos, unidades de

investigação) perverte, aliás, os comportamentos dos que estudam e leva-os muitas vezes a “optar” por tópicos impostos pelos decisores e financiadores, colocando de lado o que não será “comprado” nos concursos ou programas de financiamento internacionais, o que é visto como demasiado “local”.

No caso do estudo do teatro desenvolvido em Portugal, parece-me que seremos sempre pigmeus ao lado de gigantes que já fizeram o trabalho de casa e se encontram noutra patamar de inscrição do conhecimento nas sociedades, respondendo, aliás, aos desafios e estímulos colocados por sistemas de produção e criação teatral bem mais pujantes do que o nosso.

Fazer teatro

É possível reconhecer alguma continuidade na forma como se produz teatro em Portugal, apesar das mudanças introduzidas no sistema teatral após 1974. Uma dessas mudanças rompeu com um constrangimento determinante na criação teatral em Portugal (como também no Brasil ou em Espanha). Refiro-me à censura que desde o século XVI condicionou a escrita para teatro, as condições de trabalho dos artistas, o lugar social destes e do próprio teatro, a inovação, a criatividade, o conhecimento das modernas tendências estéticas, literárias, artísticas, em suma, a possibilidade de colocar no palco a discussão política das questões centrais da sociedade. A liberdade de expressão trouxe aos palcos autores e textos proibidos e justificou experimentalismos que alguns mais cosmopolistas conheciam.

Outra mudança teve consequências permanentes no modo como passou a ser entendida a própria criação. Refiro-me ao financiamento da actividade de companhias e artistas pelo Estado, rompendo com o modelo económico do teatro comercial predominante durante o antigo regime ditatorial. Contudo, através desse financiamento ao teatro como serviço público, e sobretudo dos critérios para a sua atribuição, os governos têm feito a triagem, a manutenção ou a renovação dos projectos artísticos e dos seus agentes, usando o poder económico para configurar o campo e o gosto. Com algumas excepções, o teatro que temos é aquele que sucessivos governos e políticas permitiram que houvesse e consideraram merecer apoio financeiro.

Se existe continuidade, ela reside, sobretudo, no trabalho das companhias que trouxeram nos anos 70 novos padrões de qualidade artística e de modernização nas próprias

modalidades de organização do trabalho, de comunicação com os públicos que era, então, preciso atrair para o teatro. É uma continuidade relativa não só porque os critérios de financiamento, como já disse, mudam quando muda a política cultural do Estado, mas também porque uma companhia não é uma fábrica ou uma empresa, mesmo quando lhe é imposta uma gestão empresarial (que pode até permitir apresentar contas certas); uma companhia é um conjunto de pessoas motivadas pelo desejo de criar que trazem para o processo criativo, as suas ideias de teatro, as suas subjectividades e os seus talentos.

“O funcionamento até ao 25 de Abril nunca teve problemas de espécie nenhuma: as pessoas trabalhavam como se fosse para um patrão, com um contrato, mas a relação quotidiana não era a mesma, porque a gente trabalhava com elas de uma forma diferente daquela que seria a do patrão, porque estávamos interessados num projecto artístico e não num projecto comercial, como é costume nas sociedades comerciais.” (CINTRA 2015: 39)

Por isso, o Teatro da Cornucópia ou a Companhia de Teatro de Almada em 75, na década de 80 ou de 90 não são as companhias que hoje conhecemos. Para além dos constrangimentos externos, de financiamento, de organização do trabalho condicionado cada vez mais à disponibilidade dos actores que estão inseridos no mercado, dominado este pela complexidade das relações laborais dos vários media, permanece central, apesar de contestada, a figura do director/encenador cuja relação de poder com os actores foi mudando, mas de onde parte a visão global da companhia, a programação, a ideia do espectáculo e uma concepção artística, não mercantil do teatro.

A progressiva industrialização das artes, colocadas no mesmo plano da publicidade e da produção de conteúdos para os diferentes media, sobre a qual já se debruçaram economistas de todo o mundo, tem sido responsável por rupturas introduzidas num primeiro momento (anos 90) por uma geração que reivindica o seu lugar num tabuleiro arrumado e que lida diferentemente com o texto no teatro, já não considerado o centro de criação, perdida que foi a autoridade que lhe era conferida pela geração anterior. O aspecto mais surpreendente que essas primeiras rupturas nos trouxeram foi a proliferação de perspectivas, projectos, modos de funcionamento artístico-laboral por via dessa geração que foi desperta desde a escola para o poder da criatividade. Há também que notar a aproximação à Europa, a facilidade de comunicação e acesso à informação pela internet, e o papel fulcral da Fundação Calouste Gulbenkian e

sobretudo do seu Serviço ACARTE e dos Encontros por ele organizados que abriram espaço de criação a propostas individuais, de forte marca conceptual, desafiadora dos modelos mais literários e menos performativos desse teatro que emergira nos anos 70.

Creio que esta geração, onde pontuam artistas como Monica Calle, Lúcia Sigalho, João Garcia Miguel entre outros, preparou as que seguiram para a viragem neo-liberal à qual a sociedade portuguesa tem sido submetida ou, melhor dizendo, tem escolhido. Os constrangimentos não se reduzem ao desinvestimento na cultura, mas estão também na introdução de critérios de acesso ao financiamento sem o qual não existe teatro em Portugal, não existindo um mercado e a possibilidade de sobrevivência através da bilheteira. Esses critérios (criação de públicos, digressões, internacionalização, serviço educativo etc.) que atribuem pontuação às candidaturas, condicionam o projecto artístico e levam, a médio prazo, a uma padronização do campo teatral.

Mas, paralelamente, aproveitar as franjas deste sistema de liberalização forçada, tem estimulado criações na área da performance que experimentam formas de produção não convencionais, que reúnem pontualmente artistas segundo disponibilidades, interesses e afinidades aparentemente pontuais, circunstanciais. Vistos de fora parecem pretextos para intervenção artística no quotidiano, mas vão-se disseminando e contaminando, apoiados, aliás, por instituições sólidas (Culturgest, Teatro Maria Matos, Teatro Municipal de São Luiz, Teatros nacionais de S. João e D. Maria II) que lhes oferecem o mínimo de condições de produção (algum financiamento, espaço de preparação e exibição, públicos das próprias instituições) e deles se alimentam também para renovar e fixar espectadores. Trata-se de micro-redes de criadores, pequenas estruturas de produção que possuem discurso artístico próprio.

Para concluir, constrangimentos e oportunidades coexistem quer no fazer, quer no estudar teatro. Também este está sujeito a critérios que invalidam qualquer trabalho de longa duração, oficial e com consequências formadoras. Projectos de aviário dão frangos por vezes débeis, que alimentam o mercado da cultura e da ciência se os conseguirmos “vender” dentro do prazo de validade que é cada vez mais curto.

Fica fora deste texto, evidentemente, qualquer referência às discussões e concepções do que é arte, que coexistem com as práticas artísticas e que simultaneamente inspiram e se alimentam delas. Questões como o que é uma obra de arte, quais os limites de representar o

mundo através da arte, qual a relação entre arte e subjectividade etc. ajudam a compreender a nossa experiência artística como fazedores e/ou como estudiosos. Os desafios maiores que se colocam ao estudo do teatro são, sobretudo, epistemológicos:

- que podemos realmente estudar? Como preparar os pesquisadores de amanhã? Precisamos de equipas multidisciplinares que integrem também os artistas?
- qual o papel do pesquisador perante o que existe para fixar, recolher, relacionar? Nunca as artes cénicas deixaram tanto rasto, por vezes, da curta existência das suas criações: como lidar com essa prolixidade?
- existe um objecto de estudo coerente e delimitável, tal como existiam “obras” no passado? Quem define qual o objecto de estudo? Como classificá-lo?
Os desafios colocados ao fazer teatro prendem-se, por seu turno, com a vulnerabilidade do acto de criar:
- como preservar o rigor e a exigência intrínseco a esse acto?
- como resistir ao impulso imediato para responder a “encomendas” em vez de persistir no acto de criar que responde apenas ao seu criador?
- como incluir os destinatários do/no acto de criar sem os transformar numa massa indiferenciada ou, pelo contrário, num grupo de fãs?

Muitas outras questões ajudariam a pensar o actual momento da existência das artes cénicas num pequeno país onde a vitalidade das práticas e do estudo tem produzido resultados interessantes, mas também alguns equívocos.

Bibliografia

CINTRA, Luís Miguel. *Cinco conversas em Almada*. Almada: Companhia de Teatro de Almada, 2015.

RAMOS, Fernando Mora, Américo Rodrigues, José Luís Ferreira, Manuel Portela. *Quatro ensaios à Boca de cena para uma política teatral e da programação*. Lisboa, Cotovia, 2009.

SERÔDIO, Maria Helena *Financiar o teatro em Portugal. A actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*, Lisboa: Bond e Centro de Estudos de Teatro (e-book disponível em www.bond.com.pt), 2013.

Outras referências

Perspectivas sobre el teatro en Portugal en el siglo *XXI*, *Pygmalion* nº 6, 2014, Instituto del Teatro de Madrid (textos de Rui Pina Coelho, Ana Bigotte Vieira, Gustavo Vicente, Mickael de Oliveira e Ana Pais).